



## Études photographiques

13 | juillet 2003

Institutions photographiques/Ressources de la  
photographie

---

### D'après photographie

Premiers usages de la photographie dans le journal L'Illustration  
(1843-1859)

Thierry Gervais

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/347>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 56-85

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Thierry Gervais, « D'après photographie », *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/347>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Propriété intellectuelle

# D'après photographie

Premiers usages de la photographie dans le journal L'Illustration (1843-1859)

Thierry Gervais

L'auteur remercie Jean-Pierre Bacot, André Gunthert et Gaëlle Morel.



Fig. 1. « La ville et le château de Falaise (berceau de Guillaume le Conquérant, d'après un épreuve photographiée de M. de Brébisson) », L'Illustration, n°453, 1<sup>er</sup> nov. 1851, coll. part.

- 1 À partir de 1848, la mention « d'après une photographie » accompagne parfois la description du sujet dans les légendes des gravures publiées dans le journal L'Illustration, fondé en 1843. Avant que la technique de la similitravure ne permette de mêler texte et

image dans la composition d'une page, les photographies doivent passer par l'atelier du graveur pour être publiées dans la presse. Les précisions de type « d'après photographie » signalent l'origine technique de l'illustration. D'abord ponctuelles, ces apparitions se multiplient au cours des années 1850 et deviennent hebdomadaires à partir de 1858. Les recherches sur ces images révèlent toutes le même paradoxe. Dès ces premières années, la photographie deviendrait un moyen indispensable à la presse dans sa quête d'information. Par son processus technique, la photographie produirait des représentations d'une réalité incontestable, des sources authentiques, des « documents de première main<sup>1</sup> » qui « bouleverse[nt] l'appréhension de l'information ». Cependant, l'indispensable travail du graveur produit une image qui « doit à la gravure ses apparences<sup>2</sup> » et « l'examen des documents iconographiques, faute de précision, ne permet pas toujours d'en déterminer la nature<sup>3</sup> ». De quelle manière s'exprime alors cette « substance photographique<sup>4</sup> », cette fiabilité présumée des photographies publiées dans l'hebdomadaire, si visuellement les images sont semblables ? La notion d'authenticité, qui contribue à définir la photographie au cours du second XIX<sup>e</sup> siècle, est-elle déjà un critère de sélection pour un journal des années 1850 ? L'histoire de la presse des années qui précèdent la création de *L'Illustration*, et l'étude de l'hebdomadaire sous la direction d'Alexandre Paulin (1844-1859), dévoilent les mécanismes et les structures d'un journal qui se construit autour de l'image. Les gravures d'après photographie sont un outil parmi d'autres au service d'une dynamique générale qui vise à renouveler la presse traditionnelle et à créer un nouvel objet culturel : le journal d'actualité illustré.



Fig. 2. (en bas à droite) « La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le dimanche matin, d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault » et (en bas à gauche) « La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le lundi après l'attaque, d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault » *L'illustration*, n°279-280, 1<sup>er</sup>-8 juillet 1848, coll. part.

## L'image et son public

- 2 Pour la première fois, le samedi 1<sup>er</sup> juillet 1848, *L'Illustration* fait défaut à ses abonnés. Les journées insurrectionnelles qui bouleversent Paris du 22 au 26 juin contraignent les responsables de l'hebdomadaire « à d'autres devoirs et d'autres soins que de recueillir les éléments du numéro<sup>5</sup> ». Pour rattraper ce retard, *L'Illustration* paraît le deuxième samedi de juillet sous la forme d'un numéro spécial daté du 1<sup>er</sup> et du 8 juillet consacré aux événements de juin. Conscient du décalage à l'égard des autres organes de presse, Alexandre Paulin, alors rédacteur en chef, décide non seulement de consacrer le journal à cette seule actualité, mais aussi de faire largement appel à l'« art qui sert de moyen et d'instrument à notre publication » : l'image<sup>6</sup>. Pour ce numéro exceptionnel<sup>7</sup>, chacune des pages du journal est illustrée, les images occupent une surface de presque dix pages – sur 16 au total –, et parmi les 33 gravures publiées, deux sont réalisées d'après les daguerréotypes de M. Thibault<sup>8</sup> (fig. 2). D'un format ovale, juxtaposées sur une demi-page, ces gravures représentent la rue Saint-Maur-Popincourt et les barricades élevées par les insurgés, avant et après le combat qui met fin aux émeutes. Premières images de type photographique publiées dans la presse française<sup>9</sup>, celles de Thibault expriment l'opposition de l'hebdomadaire aux émeutes en donnant à voir une ville morte puis une rue vivante après la victoire de la garde nationale. Mais elles contribuent aussi à définir l'identité de *L'Illustration* comme journal d'information.
- 3 Créée quelques années après *Le Magasin pittoresque* (1833) et *La Presse* (1836), *L'Illustration* s'appuie sur les acquis de ses prédécesseurs pour élaborer son programme éditorial et adopter l'image d'actualité<sup>10</sup>. L'idée est d'Édouard Charton et l'apport financier d'Alexandre Paulin et Jean-Jacques Dubochet<sup>11</sup>. Journalistes, d'opposition libérale, ils ont aussi en commun d'être familiers des textes illustrés. Rédacteur en chef depuis neuf ans du *Magasin pittoresque*, Charton maîtrise l'usage de la gravure dans la presse et connaît son impact auprès du public. L'été 1842<sup>12</sup>, il séjourne à Londres et découvre un nouveau type de journal illustré : *The Illustrated London News*. De grand format, l'hebdomadaire ouvre résolument la presse d'actualité aux images qu'il prétend plus lisibles et surtout plus proches de la réalité. Textes et gravures sont intimement mêlés pour donner un nouvel élan à « la merveilleuse aventure de la littérature périodique<sup>13</sup> ». De retour à Paris, Charton en propose le modèle à Lachevardière qui décline la proposition, puis à Paulin et Dubochet qui investissent massivement dans le projet. Tous deux font partie des hommes qui mettent à mal le règne de Charles X dans les colonnes du *National* dont Paulin assure le poste de rédacteur en chef jusqu'en 1834. Mais ils sont aussi éditeurs et partagent l'immeuble 33, rue de Seine à Paris<sup>14</sup>. Paulin rachète la librairie Sautet en 1830 et contribue, au cours de la Monarchie de Juillet, à rénover les formes classiques du livre. Parmi les ouvrages qui font date, en 1835, son édition du roman de Lesage *Gil Blas* mérite une attention particulière. Pour réduire le prix d'achat, la publication se présente sous forme de 24 livraisons destinées à être reliées, vendues 50 centimes pièce et l'ensemble est enrichi de 600 gravures de Jean Gigoux. Dans le format grand in-octavo, plus d'une page sur deux – l'ouvrage en compte 972 au total –, accueille une image<sup>15</sup>. Un an plus tard, Dubochet publie une traduction de *Don Quichotte* par Louis Viardot, en deux tomes de 750 pages au format in-octavo, qui comprend 900 gravures de Tony Johannot. En entrepreneurs avertis des contraintes financières inhérentes aux ouvrages illustrés, Paulin et Dubochet optent pour la formule d'une publication par livraison. Le coût de

réalisation des gravures et de l'impression se déploie dans le temps et la vente de chaque fascicule procure l'argent nécessaire aux règlements des fournisseurs. Cette option vaut aux éditeurs un franc succès puisque le tirage du *Gil Blas* atteint rapidement le chiffre de 15 000 exemplaires qui représentent alors une performance. Ce système de publication leur permet aussi de se constituer un réseau de lecteurs en attente de textes illustrés.

- 4 En 1843, lorsque Charton se présente rue de Seine, Dubochet et Paulin connaissent le potentiel des publications illustrées et sont avertis de ce qu'implique l'alliance du texte et de l'image. À la création de *L'Illustration*, ils injectent la somme de 375 000 francs dans la société, soit 150 actions de 2 500 francs. 50 autres actions sont émises et constituent avec l'apport des éditeurs un capital de 500 000 francs. Charton possède deux actions qui lui sont certainement octroyées pour l'idée du projet<sup>16</sup>. À l'automne 1844, il se sépare de ces deux actions pour la somme de 60 000 francs<sup>17</sup>. La plus-value réalisée par le rédacteur du *Magasin pittoresque* est de 1 200 % en un an et demi et témoigne de la réussite du projet d'entreprise capitaliste. Entre 1836 et 1844, l'image devient un objet rentable convoité par les investisseurs financiers.
- 5 Le samedi 5 mars 1843 paraît le premier numéro de *L'Illustration*. La première année, l'hebdomadaire établit une charte graphique et rédactionnelle qui, à de rares exceptions près<sup>18</sup>, n'évolue pas sur la période qui nous concerne. *L'Illustration* est à la fois un journal politique et culturel. Bien que les rédacteurs revendiquent une neutralité politique<sup>19</sup>, la rubrique "Histoire de la semaine", le choix des sujets des articles culturels et leur traitement expriment « la volonté de maintenir le *statu quo*, même si cette volonté n'est pas toujours consciente<sup>20</sup> ». La construction du réseau ferroviaire, les imprimeries, le télégraphe ou la photographie font l'objet de nombreux reportages, manifestent une époque d'innovation et de progrès technique. Des récits de voyages en France, aux États-Unis, mais surtout en Algérie en phase de colonisation revendiquent l'avancement de la civilisation occidentale. Les revues littéraires, théâtrales et picturales se font l'écho des Salons et des goûts à la mode. Enfin, les conflits politiques internationaux et nationaux qui dénoncent les malaises sociaux sont largement dépréciés, à l'image des manifestations parisiennes de juin 1848. Mais, l'apolitisme revendiqué distingue *L'Illustration* des journaux d'opinion, affiliés à un parti politique, tout en conservant comme objet les différentes formes d'actualité. L'hebdomadaire convient aux classes bourgeoises dominantes dont la prospérité repose sur le calme politique du pays. Les prix d'abonnement et de vente au numéro nous informent aussi sur le public ciblé. L'abonnement annuel coûte 30 puis 36 francs à partir de 1848 pour Paris, et 32 puis 36 francs pour la province. Relativement, il n'est donc guère moins cher de s'abonner à *L'Illustration* qu'à un quotidien (40 francs) qui paraît sept fois plus. Bien que le nombre de pages soit quatre fois moindre dans un quotidien comme *La Presse*, le nombre de signes publiés est avoisinant<sup>21</sup>. Un abonnement représente 210 heures de travail pour un ouvrier manœuvre de province<sup>22</sup>. Par ailleurs, une livraison du *Magasin pittoresque* coûte 10 centimes, alors que l'exemplaire de *L'Illustration* est vendu 75 centimes. Se lancer dans le projet d'un hebdomadaire d'actualité illustré en 1843, c'est compter sur un accueil favorable des classes bourgeoises aux revenus certains. Plusieurs indices nous indiquent aussi que le lectorat parisien est favorisé. La rubrique "Courrier de Paris" s'adresse clairement aux habitants de la capitale, les chroniques artistiques relatent avant tout l'actualité de la scène parisienne et la vente au numéro est autorisée uniquement à Paris. Le profil type du lecteur de *L'Illustration* est donc le bourgeois parisien et sa famille.

- 6 Rapidement, le journal met en place une rubrique intitulée “Correspondance” dans laquelle les rédacteurs rédigent, en quelques lignes, des réponses au courrier de leurs lecteurs<sup>23</sup>. Souvent publiés sans leur corollaire préalable, ces courts paragraphes confirment certaines hypothèses. À un courrier adressé aux responsables d'ouvrages illustrés et directeurs de *L'Illustration*, une réponse précise le public auquel il s'adresse : « [...] nous avons à faire à un public de deux sortes : public aisé, mais peu curieux et grand consommateur de lectures frivoles ; public assez curieux, mais pauvre et mal dirigé dans le choix de ses livres d'instructions<sup>24</sup>. » Si le catalogue d'ouvrages illustrés des éditeurs tâche de répondre au second groupe, il est probable que l'hebdomadaire sert les attentes du premier : la classe bourgeoise. Adressé aux initiales des lecteurs, ce courrier précise bientôt l'origine géographique du correspondant. Résultat d'un choix calculé des rédacteurs, les destinataires sont majoritairement de province ou de l'étranger et symbolisent l'universalité de l'hebdomadaire. Ces contacts nous instruisent aussi sur la réceptivité des lecteurs au journal. Nombre d'entre eux proposent des idées de reportages ou leurs services pour couvrir les événements locaux et sont remerciés de leurs envois, bien que la plupart arrivent trop tard à la rédaction pour être d'actualité. Enfin, l'intérêt des lecteurs pour les images publiées est manifeste. Des réponses concernent l'envoi de dessins<sup>25</sup>, le don de collections d'images à l'hebdomadaire<sup>26</sup>, l'authenticité d'une gravure<sup>27</sup>, une discussion sur le choix de tableaux<sup>28</sup> ou des attentes iconographiques précises<sup>29</sup>. Autant de réactions qui valident la perspicacité de Charton, Paulin et Dubochet qui ont misé sur le succès de l'image dans la presse.
- 7 Le succès rencontré par la maison Goupil dut achever de convaincre les fondateurs de *L'Illustration* de l'intérêt public – pour ne pas dire du phénomène de mode –, pour les images à bon marché. Installée à Paris depuis 1829, la société Goupil profite pleinement de l'engouement bourgeois des années 1830 pour un art à bon marché et devient un pilier de la diffusion d'images au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. Dans ses premières années, « l'éclectisme » et le « choix éditorial plus léger » de la maison séduit tous les publics<sup>31</sup>. Au moyen de la lithographie, technique rapide et moins onéreuse que la noble gravure au burin, les événements politiques sont représentés comme les différentes activités qui caractérisent la vie bourgeoise sous le règne de Louis-Philippe. C'est sous le Second Empire que Goupil renonce à ces sujets et se spécialise dans la reproduction d'œuvres d'art au moyen notamment de la photographie<sup>32</sup>. Cette réorientation est-elle liée au succès de *L'Illustration* ? Sur la période de 1843-1859, l'hebdomadaire publie 1 600 vignettes par an qui reprennent cette iconographie. À moindres frais, environ 16 000 abonnés<sup>33</sup> profitent de ce type d'images.

## Instruction et plaisir

- 8 La première année, Charton assure le poste de rédacteur en chef à *L'Illustration* et au *Magasin pittoresque*. Dans les deux périodiques, la présence de l'image se légitime par son pouvoir pédagogique. Un article de 1833 du *Magasin pittoresque* explique : « Une image est pour eux [les gens de peu d'éducation] de la parole condensée ; ils ont un instinct merveilleux pour découvrir dans le détail le plus indifférent en apparence, dans le trait du dessin le plus incertain, une pensée bien nette, un sentiment bien prononcé ; ils dissèquent, en un mot, toutes les formes qui ont frappé leur regard, et en retirent, pour leur éducation intellectuelle et morale, le même profit que d'autre pourraient obtenir en distillant les sucs nourriciers d'une lecture instructive<sup>34</sup>. » En 1843, la préface du premier



volume de *L'Illustration* exprime aussi, sur un ton moins condescendant, l'idée que l'image est un outil de connaissance : « Combien les descriptions écrites, même les meilleures, sont pâles, inanimées, toujours incomplètes et difficiles à comprendre, en comparaison de la représentation même des choses ! On le répète depuis longtemps : "Les choses qui arrivent à l'esprit par l'oreille sont moins faciles à retenir que celles qui arrivent par les yeux"<sup>35</sup>. » Quel que soit le niveau d'éducation du lecteur, les images facilitent l'accès au savoir en ayant « recours à cette autre langue : [...] le crayon et le burin<sup>36</sup> ». Plus proches de la vision humaine, les lignes du dessin seraient plus accessibles que les lettres d'un texte qui nécessitent un savoir préalable pour être lues. « *L'Illustration* sera véritablement ce que, dès le début, nous avions voulu qu'elle fût, un vaste annuaire où seront racontés et figurés, à leurs dates, tous les faits que l'histoire contemporaine enregistre dans ses annales. [...] *L'Illustration* sera, en un mot, un miroir fidèle où viendra se réfléchir [...] la vie de la société au dix-neuvième siècle<sup>37</sup>. » Les gravures sur bois sont pour l'hebdomadaire le moyen de réduire la distance intellectuelle, qui sépare le spectateur du sujet, au point de refléter l'actualité même. Au-delà de l'aspect pédagogique, cet usage des images exprime une forme de modernité journalistique qui se retrouve dans la démarche écrite des journalistes de l'hebdomadaire. Si les rédacteurs font parfois appel aux informations de l'agence Havas<sup>38</sup>, ils évitent les sources officielles, limitent les intermédiaires, privilégient leur réseau de correspondants – pour la plupart des lecteurs – et dépêchent des envoyés spéciaux. Récits et figures doivent exprimer la proximité avec l'événement, incarner l'objectivité d'un « réflecteur<sup>39</sup> » et permettre au journal de se distinguer de la presse d'opinion, plus proche des méthodes propagandistes.

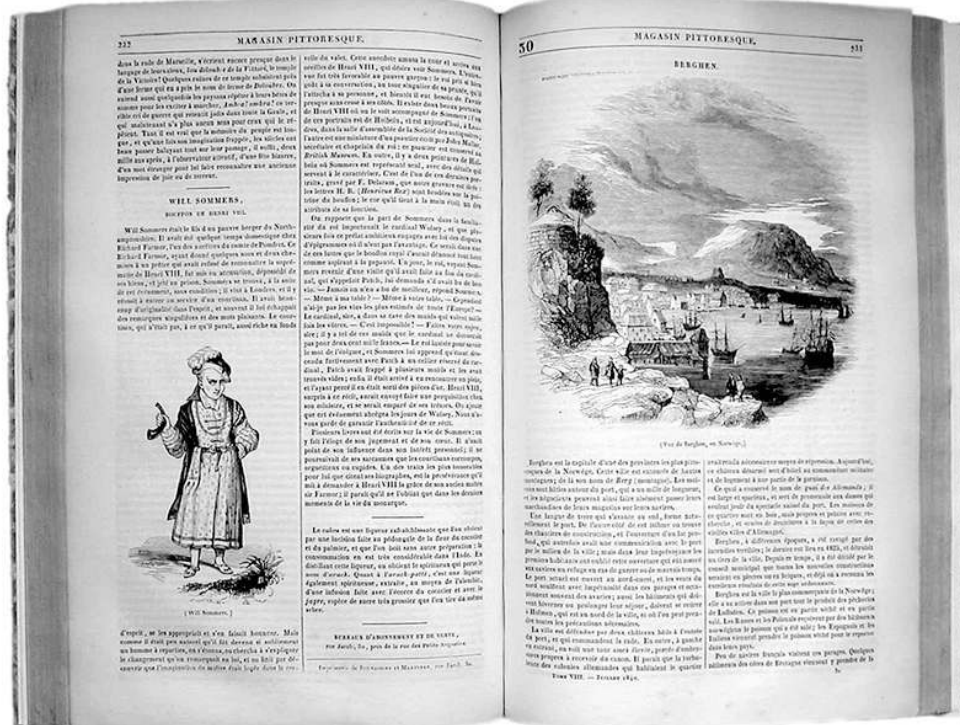


Fig. 3. *Le Magasin pittoresque*, n°30, 1834, p. 222-223, coll. part.

- 9 Moins clairement énoncé que la fonction pédagogique de l'image, le pouvoir de séduction des gravures sur le public influence aussi les responsables de publication. Dans ses mémoires, Jean Gigoux, l'illustrateur du *Gil Blas*, donne des informations intéressantes sur le succès des images et la réaction des éditeurs Paulin, Dubochet et Le Chevalier qui

travaillent ensemble : « Un jour, on vint me demander cent vignettes pour une nouvelle édition de ce merveilleux livre. J'avoue que j'eus un moment d'effroi, presque. Il me semblait que je n'y trouverais jamais cent sujets de composition. Mais, pourtant, je les fis. Quelques jours après, les éditeurs m'en demandaient trois cents de plus. Alors, moi de recommencer à lire et de croquer au fur et à mesure de mes illustrations. La semaine suivante, les éditeurs s'apercevant de l'attrait que ces vignettes donnaient aux livraisons, m'en demandèrent encore cent nouvelles. Bref, j'en fis six cents, et je crois que j'aurais pu continuer<sup>40</sup>. » C'est le succès des premières livraisons illustrées qui encourage à multiplier la commande initiale par six. De son côté, Édouard Charton est tout aussi attentif aux charmes d'une image lorsqu'il conçoit une mise en pages : « J'ai place pour Schnorr [graveur] en octobre que j'achève, mais je ne pourrai peut-être plus l'insérer en novembre, la gravure n'étant pas assez attrayante pour ce mois un peu charlatan ou pour décembre qui doit être plus séducteur encore<sup>41</sup>. » Bien que cela implique des problèmes de maquette, Charton décide de reporter la publication d'une image qu'il ne trouve pas assez « attrayante ». Les gravures sont aussi sélectionnées selon leur pouvoir de séduction. Avant d'instruire le lecteur, les illustrations doivent le charmer et l'inciter à se procurer le journal. L'image est comprise comme un mode de connaissance mais participe aussi de l'idée que les formes de savoir peuvent s'exprimer dans la séduction et procurer du plaisir. Bien plus que les autres outils mis en place pour accroître la diffusion des journaux – chronique mondaine, feuilleton, écrivains célèbres –, l'image révèle la fonction de divertissement du journal. Toujours écartée des études “sérieuses” sur la presse, la notion de plaisir structure la création des périodiques illustrés qui apparaissent sous la Monarchie de Juillet.

## L'image dans le texte

- <sup>10</sup> Les liens de Charton avec Paulin et Dubochet sont méconnus avant 1843. Cependant ils partagent les services de l'atelier de gravure Andrew-Best-Leloir<sup>42</sup> (ABL). Créée en 1832, cette association a pour but de fournir les gravures sur bois nécessaires à chacune des livraisons du *Magasin pittoresque* dont Best est le gérant. En 1835, Paulin les sollicite pour l'édition du *Gil Blas* et, en 1836, les associés concourent à la publication du *Don Quichotte* chez Dubochet. Le développement des publications illustrées, périodiques et ouvrages confondus, engagent nombre de graveurs français à adopter la technique de la gravure sur bois debout. Importée en France par le graveur anglais Charles Thomson en 1816, cette technique se développe au cours des années 1830. La demande est telle que le nombre de maisons et d'ateliers décuple et l'on compte plus de 200 graveurs sur bois en 1857<sup>43</sup>. Au début des années 1840, apparaît la seconde génération de graveurs de ce type dont l'organisation et le nombre permettent de répondre à la demande sans avoir recours aux services des spécialistes anglais. À la création de *L'Illustration*, l'hebdomadaire travaille avec un seul atelier : Andrew-Best-Leloir qui signe ABL, ABLHR ou BLHR au gré du mouvement des associés<sup>44</sup>.





Fig. 4. « Buste en cire attribué à Raphaël d'après une épreuve tirée de l'album de M. Blanquart-Evrard », *L'illustration*, n°474, 27 mars 1852, coll. part.

- 11 À la différence de la gravure sur bois de fil, la technique du bois debout n'utilise pas des planches taillées dans le sens de la fibre, mais des rondelles sciées transversalement au tronc. Autre distinction, le bois n'est plus attaqué au moyen de la "pointe" caractéristique de la gravure sur bois, mais d'un burin propre aux travaux sur métal. Comme le signale Pierre Gusman, « alors que jadis la gravure sur bois de fil au canif, limitée dans son objet, était établie sur un dessin à trait simple, la gravure sur bois debout au burin convient à tous les genres, fac-similé, aussi bien que gravure de ton<sup>45</sup> ». Tout en conservant sa rapidité d'exécution, cette pratique s'apparente davantage aux techniques sur métal et permet de rendre avec finesse une large gamme de gris. C'est un avantage certain pour la gravure d'artiste, mais aussi pour les reproductions de peintures ou de photographies aux nuances subtiles. Copier les daguerréotypes de Thibault devient envisageable. Aux structures linéaires, le graveur associe les tonalités de la rue pavée, les variations de lumière sur les murs lezardés, et même quelques nuages gris dans un ciel pourtant bien blanc sur la plaque argentée. Il en va de même pour la photographie sur papier de Blanquart-Évrard qui représente un buste de cire attribué à Raphaël (fig. 4). Les dispositions du bois debout donnent au graveur une palette de gris plus étendue pour reproduire les jeux de lumière sur les volumes d'une ronde-bosse. Par ailleurs, les bois sont gravés en relief et taillés à la hauteur des pièces de plomb. Ils n'imposent pas de tirage particulier et peuvent être utilisés avec les caractères typographiques dans la composition d'une page d'imprimerie. Mise en train avec soin, l'impression des images se mêle parfaitement aux textes, elles « séduisent au premier coup d'œil et forcent l'attention des plus distraits<sup>46</sup> ». Dès lors, le rapport qualité/prix/délai d'exécution est acceptable<sup>47</sup> et incite les éditeurs à concevoir de nouveaux objets construits autour de l'image où le travail de mise en pages devient une composante essentielle.

## Le texte comme élément graphique

- 12 *L'Illustration* est composé de seize pages. Chacune d'entre elles regroupe trois colonnes de même largeur, séparées par un liseré vertical. Un autre, plus épais et horizontal, scande l'enchaînement des articles au fil des pages. Avec la titraille, ces liserés organisent les ruptures typographiques de la maquette<sup>48</sup>. Le texte utilise une police de type Garamond dans un corps 8. D'une ornementation classique, avec des pleins et déliés fins, cette typographie est d'une lecture aisée. Seule la page de publicité – l'avant dernière –, varie les polices, les graisses et les corps pour animer la mise en forme et attirer l'œil du lecteur, la charte typographique de l'hebdomadaire est plus raffinée que celle des quotidiens comme *La Presse*, sans être très expressive. Cependant, alors que ce dernier compte en moyenne 23 000 signes par page<sup>49</sup>, *L'Illustration* se contente de 11 000<sup>50</sup>. Les images utilisées dans l'hebdomadaire allègent considérablement la masse de textes et constituent le moyen essentiel pour aérer et rythmer l'enchaînement des pages du journal.
- 13 D'abord le titre est toujours accompagné d'une gravure et d'un bandeau d'information concernant le numéro de l'exemplaire, le volume en cours, la date de parution, le prix des abonnements et l'adresse de l'éditeur. L'ensemble s'inscrit sur toute la largeur et occupe un tiers de la couverture. Les textes qui suivent, le sommaire et généralement la rubrique "Histoire de la semaine", sont toujours chahutés par l'image qui les accompagne. Dans les premiers temps, la largeur des gravures peut varier, mais elle respecte toujours celle des colonnes. Puis, au fil des ans, les images gagnent en liberté et bousculent la rigueur du journal. En première page du numéro du 1<sup>er</sup> novembre 1851, l'image de la ville et du château de Falaise, gravée « d'après une épreuve photographiée par M. de Brébisson », réduit à leur tiers les deux colonnes qui l'encadrent<sup>51</sup> (voir fig. 1). Si la lecture du texte en souffre, l'effet graphique de la page y gagne. À l'image du château de Falaise bien campé sur la colline, cette gravure est parfaitement calée dans la page par le texte qui la borde et sa légende qui l'empêche de "fuir" par le bas. Cette construction de maquette se répète sur chaque double page qui reçoit les illustrations. Parfois réduit à quelques lignes, sur un tiers de colonne, le texte devient un élément graphique pour faire valoir les gravures dans la page. Texte et image sont exploités pour que les pages illustrées surprennent et séduisent le lecteur-spectateur. Paulin a conscience et joue de l'impact de cet effet : « Je ne vous révélerai pas le mystère des projets que vous devez voir se réaliser pendant l'année qui commence [1844] : ce serait vous ôter votre plus grand plaisir, celui de la surprise<sup>52</sup>. »



Fig. 5. Rilburn, « Jenny Lind, nach einer photographie von Rilburn », *Illustrierte Zeitung*, n°382, 27 oct. 1850, coll. part.



Fig. 6. Anon., « Jenny Lind, d'après une épreuve photographique », *L'illustration*, n°404, 22 nov. 1850, coll. part.

- 14 Matériellement, *L'illustration* est un grand journal. D'un format grand folio quarto, l'hebdomadaire résulte de deux feuilles, imprimées recto-verso et pliées en quatre pour

former le journal de seize pages. Pour assurer la qualité d'impression des gravures, il est convenu que toutes les images doivent être disposées sur un seul côté. Après le pliage, les illustrations se dispersent sur les pages 1, 4, 5, 8, 9, 12, 13 et 16. Dans le numéro du 22 novembre 1850, la rubrique "Courrier de Paris" est illustrée de quatre gravures dont un portrait de la chanteuse américaine Jenny Lind exécuté « d'après une épreuve photographique<sup>53</sup> » (fig. 6). Le texte commence donc en page 3 pour se terminer sur la double page illustrée des quatre images. Lorsque la rubrique est vierge de toute illustration, elle est condensée sur les pages 2, 3, 6, 7, 10, 11, 14 ou 15. Le reportage d'Adolphe Joanne, "La Californie. San Francisco et Sacramento" débute en page 7 pour que les six gravures composées à quatre reprises « d'après une épreuve daguerrienne » occupent la double page illustrée 8, 9 puis, le texte se termine en page 10<sup>54</sup> (fig. 7). L'ordre des articles, « parfois qualifié de désordre<sup>55</sup> », est intimement lié aux images. La composition et la mise en pages du journal sont soumis aux contraintes d'impression et doivent se construire autour des gravures. C'est au texte de se plier aux exigences des illustrations. Par ailleurs, le format des images est invariable. Une fois gravés, les bois ne peuvent plus être agrandis ou réduits pour répondre aux contingences spatiales de la page. Le texte est plus malléable. Il peut être écourté ou développé, mais cette possibilité est invisible pour le lecteur. Un article peut être scindé en parties et publié dans plusieurs numéros selon les besoins. Une coupe judicieuse permet de combler l'espace entre la fin et le début de deux articles illustrés. Dans la double page vierge (p. 6-7) qui précède le reportage de Joanne (p. 8-9), les quatre colonnes le séparant de l'article illustré sur Balzac (p. 4-5) sont occupées par un texte de Félix Mornand qui se termine par la formule : « La fin au prochain numéro. » Cette fin paraît deux semaines plus tard – et non pas une –, mais sur trois colonnes d'une page sans image (p. 174)<sup>56</sup>. Enfin, lorsque ces manipulations éditoriales sont insuffisantes, les interlignes, l'approche entre chaque lettre et des courts textes relatifs aux abonnements viennent combler les espaces restants.

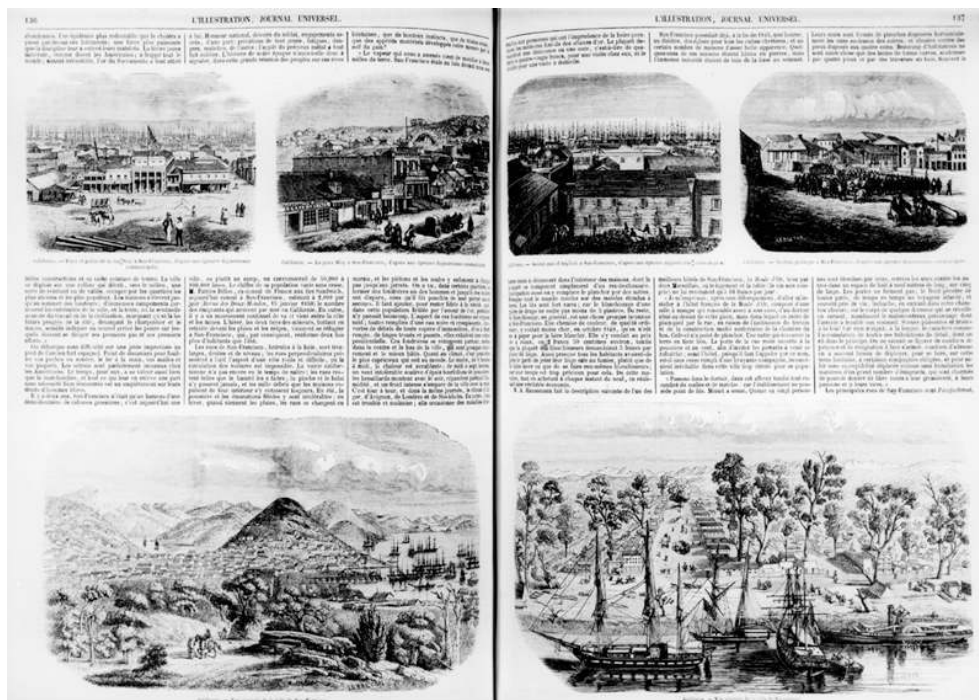


Fig. 7. (quatre images en haut) « La Californie (d'après des épreuves daguerriennes communiquées) », L'illustration, n°392, 30 août 1850, coll. part.

- 15 Chaque jour, la rédaction reçoit « des relations détaillées et des dessins originaux de tous les événements importants arrivés pendant la semaine sur la planète<sup>57</sup> ». Pour alimenter son besoin d'informations, l'hebdomadaire transforme des faits en événements consommables qu'il appelle « nouvellisme », et des situations anodines en gravures pittoresques à destination d'un lectorat défini. Au même titre que le texte, l'image est un critère de sélection qui oriente le choix éditorial. Si le dessin arrive trop tard pour être gravé, l'événement n'est pas signalé. Il en est de même si le croquis n'est pas à la hauteur des attentes des rédacteurs. D'un maniement plus compliqué que l'édition de textes, la publication de gravures assujettit l'organisation graphique et éditoriale d'un numéro. Pour ces différentes raisons, les images ne peuvent être envisagées comme de simples décorations qui accompagnent les textes. Elles ont un rôle structurant qui contribue à la définition du journal illustré.

## Les contraintes photographiques

- 16 Parmi les images diffusées dans *L'Illustration* sous la direction de Paulin (1844-1859), 214 gravures inspirées d'une image argentique sont publiées<sup>58</sup>. Pour huit d'entre elles, la légende précise qu'elles sont gravées d'après un daguerréotype. Pour les autres, la terminologie est évasive et les techniques photographiques utilisées sont difficiles à identifier. Les épreuves de Blanquart-Évrard ou de Brébisson sont connues et proviennent de négatifs papier. Mais pour l'essentiel, les tirages résultent probablement de négatifs sur verre, sensibilisés au collodion<sup>59</sup>. L'article liminaire de *L'Illustration* précise que les images aborderont « toutes les nouvelles de la politique, de la guerre, de l'industrie, des mœurs, du théâtre, des beaux-arts, de la mode dans le costume et de l'ameublement » auxquelles s'ajoutent les catastrophes (« incendies », « ouragans ») et « les voyages de découvertes »<sup>60</sup>. Selon ce programme iconographique, les gravures d'après photographies sont représentées dans chaque catégorie, mais leur participation est négligeable pour les sections mœurs, théâtre et artisanat, et conséquente pour les thèmes du voyage et de la politique<sup>61</sup>. 214 images est une quantité minimale à l'égard du nombre total de gravures publiées entre 1843 et 1859, estimés entre 19800 et 26400<sup>62</sup>.





Fig. 8. M. Thibault, « Barricades après l'attaque de la rue Saint-Maur, 26 juin 1848 » (détail), daguerréotype, 12,7 x 10,4 cm, coll. musée d'Orsay.

- 17 Dans le champ de la photographie, les noms de Fizeau, Niépce de Saint-Victor, Lermier, Nègre, Talbot et surtout Poitevin sont liés aux premières expériences de reproduction photomécanique qui se développent dans les années 1840-1870<sup>63</sup>. Peu de temps après l'intervention d'Arago, la multiplication des images photographiques par le biais des presses d'imprimerie devient un objet de recherche. En 1856, Charles Nègre prend un brevet pour un procédé sur métal qui donne des résultats convenables. Le duc de Luynes, à l'origine du célèbre concours devant récompenser le meilleur procédé photomécanique et le tirage le plus stable, lui confie en 1865 l'illustration de son ouvrage *Voyage d'exploration à la mer Morte*<sup>64</sup>. Cependant, c'est Alphonse Poitevin qui remporte les deux prix en 1867 pour sa technique de tirage au charbon et sa méthode de reproduction photolithographique mise au point dès 1855. Si la technique de Nègre donne de bons résultats, celle de Poitevin a l'avantage d'être plus simple et satisfait les instances photographiques. Mais, aucune des deux formules ne peut s'associer aux caractères typographiques. La « damasquinure héliographique » de Nègre produit des plaques métalliques « en creux » et la méthode de Poitevin sur pierre lithographique s'utilise « à plat ». Bien que *L'Illustration* fasse confiance au progrès de la photographie et de l'imprimerie<sup>65</sup>, avant que les procédés tramés ne deviennent efficaces vers 1890, le point de rencontre entre la photographie et la presse se situe dans l'atelier du graveur où une image plane devient un bois gravé en relief.





Fig. 9. « La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le lundi après l'attaque, d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault » (détail), *L'Illustration*, n°279-280, 1<sup>er</sup>-8 juil. 1848, coll. part.

- 18 Qu'elle soit sur métal ou sur papier, l'image photographique est examinée et sélectionnée par la rédaction de *L'Illustration*, puis dépêchée chez un dessinateur qui la reproduit sur une planche de buis. Dès lors, le bois rejoint l'atelier du graveur qui lui donne le relief nécessaire pour recevoir l'encre d'imprimerie. Enfin, envoyées chez l'imprimeur la veille de la sortie du journal, ces gravures se substituent aux plaques de plomb qui réservent leur emplacement dans la page. Les photographies suivent l'itinéraire établi pour toutes les images. La procédure n'est pas simplifiée ni même écourtée. À la différence du trait propre au dessin, les niveaux de gris ne sont pas copiés, mais interprétés. Pour seuls personnages, la plupart des « photographies rapides<sup>66</sup> » ne proposent que des flous de bougés dont il faut s'accommoder et des badauds incontrôlés qu'il faut plier aux règles classiques de composition. Pour la reproduction des barricades de la rue Saint-Maur, le dessinateur respecte les agencements et les tonalités principales, mais la précision des corps revient à son imagination (fig. 8 et 9). Il en va de même pour deux images de l'intérieur du palais de l'Industrie, en 1855, inspirées des photographies de Disdéri et Bingham (fig. 10). La comparaison avec des vues des mêmes séries laisse penser qu'il est peu probable qu'elles aient pu figer en intérieur, même sur collodion humide et sous une verrière, la déambulation des spectateurs dans les allées (fig. 11). Si une majorité des photographies retenues pour la publication sont des portraits posés ou des paysages qui ne soulèvent pas ces problèmes, il n'en demeure pas moins que la publication de gravures d'après photographie soulève des problèmes techniques et iconographiques, et sous-entend des contraintes supplémentaires à gérer.

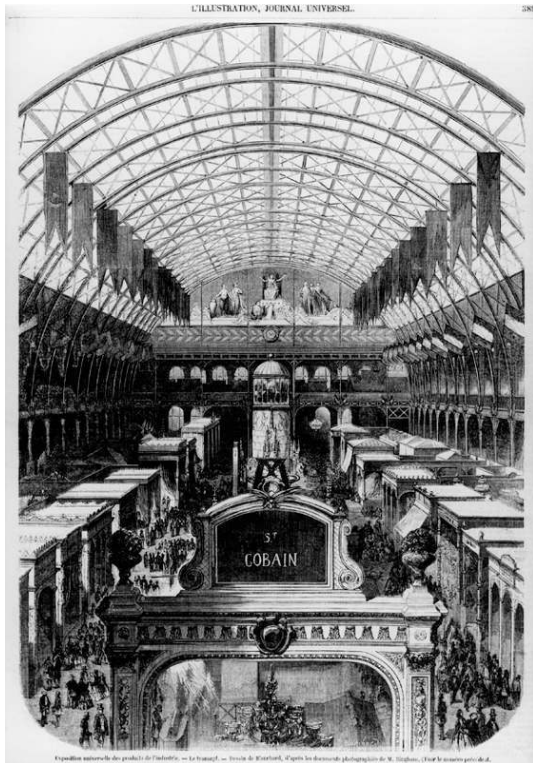


Fig. 10. « Exposition universelle des produits de l'industrie. – Le transept. – Dessin de Blanchard, d'après des documents photographiés de M. Bingham », L'illustration, n°643, 23 juin 1855, coll. part.



Fig. 11. R. J. Bingham, « Vue de l'Exposition universelle de 1855 », tirage albuminé, 33,7 x 26,6 cm, 1855, coll. S. Kakou.

## Actualité et crédibilité

- 19 Les attentes du journal en matière de portrait sont clairement signifiées dès son premier numéro : « La biographie nous offre une large scène. Nous voulons qu'avant peu il n'y ait pas en Europe un seul personnage [...] qui n'ait payé à notre journal le tribut de son portrait. Qui ne sait que l'on comprend mieux le langage et les actions d'un homme quand on a vu ses traits<sup>67</sup>. » La première image publiée dans *L'Illustration* est un portrait et chaque numéro dévoile un visage de femme ou d'homme public. Un quart des 214 gravures d'après photographie sont des portraits. Parmi cet ensemble important et d'une provenance hétéroclite<sup>68</sup>, 19 images sont l'œuvre de professionnels parisiens dont quelques-uns possèdent les studios installés sur les boulevards à la mode. Eugène Disdéri inaugure la liste et voit son portrait de M. Van Rees publié le 14 avril 1855 (fig. 13), un an après l'ouverture de son studio du boulevard des Italiens. D'autres lui emboîtent le pas comme Gustave Le Gray (fig. 12) dont le premier portrait paraît le 12 juillet 1856, l'atelier Mayer et Pierson, Charles Reutlinger, Franck ou encore le studio Bertsch et Arnaud.
- 20 Dans ces contributions de photographes au journal, il faut remarquer l'absence des frères Bisson, installés dans le même immeuble que Le Gray, et celle de Nadar, établi rue Saint-Lazare. Ajoutons que ces participations sont anecdotiques au regard de la production des studios. Alors que plusieurs milliers de portraits photographiques remplissent les catalogues de Disdéri, seules trois de ses images sont publiées avant 1859. Gustave Le Gray est le mieux représenté dans l'hebdomadaire, avec seulement six de ses portraits. Avancer l'hypothèse d'une collaboration commerciale entre le journal et les ateliers de portraits paraît donc hâtif. Il est peu probable que les rapports entretenus entre les rédacteurs du journal et les responsables de studio de portraits soient d'ordre financier. Chaque jour, *L'Illustration* reçoit de ses correspondants un lot d'images qu'elle exploite gratuitement. L'investissement du journal pour les images se fait en aval lorsqu'il paie les dessinateurs, les graveurs et les imprimeurs qui mettent en train les gravures sur les presses. Un bois gravé représente une valeur financière puisqu'il supprime l'intervention de ces acteurs. La gravure de Jenny Lind, publiée en Allemagne et en France en 1850, a certainement été achetée (ou échangée) par *L'Illustration* à l'*Illustrirte Zeitung* qui la diffuse quelques jours auparavant<sup>69</sup>. En dehors du commerce de "l'objet image", mis en place dès les premières années de la presse illustrée<sup>70</sup>, l'image comme sujet parvient gracieusement au journal.



Fig. 12. « M. Delangle, minitre de l'Intérieur. — D'après une photographie de M. Legray [sic] », *L'illustration*, n°800, 26 juin 1858, coll. part.



Fig. 13. « P. Van Rees, résident de Batavia.- D'après une photographie de M. Disdéri », *L'illustration*, n° 633, 14 avril 1855, coll. part.

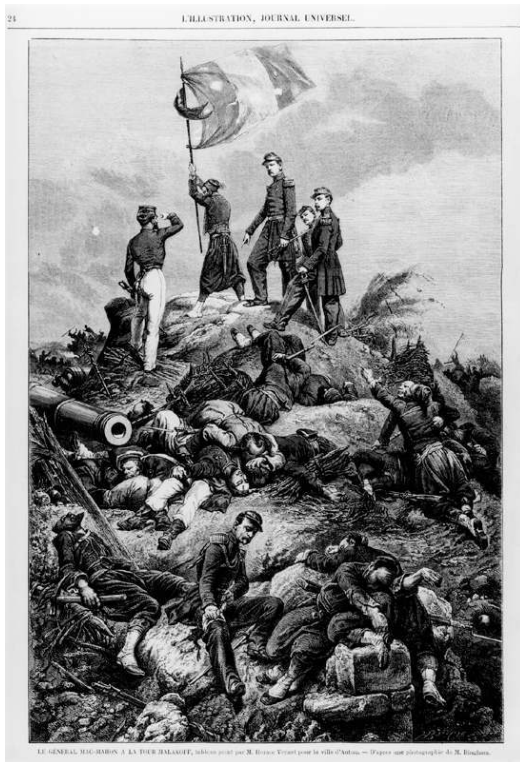


Fig. 14. « Le général Mac Mahon à la tour Malakoff, tableau peint par M. Horace Vernet pour la ville d'Autun.- D'après une photographie de M. Bingham », *L'Illustration*, n°828, 8 janvier 1859, coll. part.

- 21 Mais, si les portraits photographiques publiés dans *L'Illustration* ne sont pas le fruit de commandes de la rédaction, ils ne sont pas de simples envois spontanés des photographes pour illustrer une actualité. Très au fait des règles de l'économie de marché, Disderi prend un brevet pour ses portraits carte-de-visite et engage des actions publicitaires. Ernest Lacan relate dans le journal *La Lumière* l'exposition inaugurale du studio de Disderi où le Tout-Paris est convié<sup>71</sup>. Dans cette perspective, la publication de quelques-uns de ses portraits dans *L'Illustration*, qui s'adresse à un public proche du sien, doit être pour Disderi un bon moyen de se faire connaître. Si les velléités commerciales des autres portraitistes sont moins clairement identifiées, ils doivent nourrir à l'égard d'une parution dans l'hebdomadaire des attentes similaires et envoyer, à l'occasion, un portrait de leur fonds.
- 22 Ces portraits photographiques s'inscrivent dans le programme iconographique de *L'Illustration*<sup>72</sup> et sont à eux seuls une actualité. Ils incarnent l'événement photographique, attirent les foules parisiennes et déclenchent les foudres de Baudelaire. Si le journal illustré et le boulevard ont en commun de tirer « leur énergie de l'ordonnancement de la variété moderne<sup>73</sup> », *L'Illustration* ne manque pas de nous faire pénétrer dans les studios luxueux du « fashionable boulevard<sup>74</sup> » et de nous dévoiler quelques portraits photographiques de célébrités.
- 23 La publication des reproductions photographiques des tableaux d'Horace Vernet par Bingham relève de la même entente entre rédacteurs et photographes. *La Bataille de l'Alma*<sup>75</sup> est publiée quelques mois avant l'ouverture du nouvel atelier de Bingham consacré aux reproductions d'œuvres d'art et, en 1859, la publication du *Général Mac-Mahon à la tour Malakoff*<sup>76</sup> est contemporaine de l'association de Bingham avec la société Goupil (fig. 14). Parallèlement, ces images expriment l'actualité des recherches photographiques et sont accrochées aux cimaises des expositions de la Société française de photographie en 1857



et 1859<sup>77</sup>. Résultat d'un consensus entre les attentes des photographes et les projets rédactionnels du journal, la publication de ces gravures d'après photographie se situe à mi-chemin entre une publicité déguisée et une actualité aux formes modernes.

- 24 Amateurs ou professionnels, ces photographes ont tous leur nom mentionné en légende. Cette précision est importante pour le journal puisqu'il se trouve des légendes qui ne mentionnent pas l'auteur. 23 images réparties sur l'ensemble de la période, sans distinction de genre, sont strictement légendées d'un « d'après une photographie ». Lorsque l'information est connue, elle est précisée, non pas pour faire valoir la notoriété du photographe, mais comme garantie supplémentaire sur l'origine de l'information iconographique communiquée. De type textuel ou visuel, la nouvelle est plus sûre lorsqu'elle provient du lieu même de l'événement plutôt que des sources officielles. La précision de l'auteur de l'image, même inconnu, en est une forme d'expression qui peut être affinée par l'origine géographique de l'opérateur : « de M. Asparren, de Bayonne » ou d'une précision temporelle : « de M. Carrier, prise avant l'entier achèvement des travaux ». Parfois même, la provenance géographique est précisée sans le nom du photographe : « D'après des épreuves photographiques envoyées de Pétersbourg. » Ces mentions assurent au journal une forme de crédibilité quant à l'origine de ses sources. Elles ne sont pas systématiques et leur absence n'interdit pas la publication d'un article. Par contre, une image dont le sujet et l'origine sont clairement définis peut être publiée sans article. Ainsi, Les photographies de M. Irvoy rapportent les formes de la crue de l'Isère à Grenoble en 1859 sans être accompagnées d'aucun article<sup>78</sup>. S'ils ne sont pas encore dominants, ces critères de légitimation interviennent dans la hiérarchisation des événements.

## Photographier l'événement

- 25 Parmi les images classées dans les genres « vues urbaines et groupes », les modernisations de la ville liées aux progrès de l'industrie et les scènes de genre exotiques sont nombreuses, mais une autre occurrence apparaît : « les festivités programmées ». Plus d'un tiers de ces gravures décrivent des « lancements », « arrivées » ou « débarquements », des « inauguration » ou « célébrations », des « manœuvres » ou « revues », ou encore des « banquets » et « réceptions ». Autant de petits événements qui ont le mérite, pour les photographes, d'être programmés et de ne pas les surprendre. Heilman, dans son reportage sur les villes Eaux-Bonnes et Eaux-Chaudes guette l'« arrivée de l'Impératrice à la maison du Gouvernement », Richebourg attend le « passage du cortège après l'abaissement du *velum* » lors de l'inauguration du boulevard de Sébastopol, Millet assiste aux « manœuvres d'un bataillon carré démasquant sa batterie » et Bernier accueille les convives dans la « Salle du banquet offert à LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice à la préfecture de Brest »<sup>79</sup>. Opérer au collodion humide, ou même avec un procédé sec, implique de s'organiser. Pour toutes ces occasions, les photographes sont prévenus et disposent du temps nécessaire pour transporter le matériel, préparer la chimie et choisir le point de vue idéal. Les quelques secondes indispensables à la pose impliquent le choix d'un angle de vision précis pour atténuer l'impact des mouvements<sup>80</sup>. Heilman est très loin de son sujet et Richebourg dispose l'axe de son appareil parallèlement au sens du défilé (fig. 15). Millet, lui, attend un moment de pose dans l'action pour enregistrer les rangées de soldats. Ces images divergent sensiblement des travaux du dessinateur. Le dessin de Féraud représente l'entrée des militaires algériens dans Constantine et suppose



que l'illustrateur se situe perpendiculairement à la colonne de tirailleurs<sup>81</sup> (fig. 16). De même pour le défilé des corps d'armée place Vendôme, qui reviennent de Crimée<sup>82</sup>. La proximité du dessinateur avec le sujet est interdite au photographe s'il veut éviter les flous de bougé. Si un dessinateur peut adopter les solutions trouvées par les photographes pour remédier aux contraintes techniques de leur support, une photographie ne peut produire autant d'effets qu'un dessin.

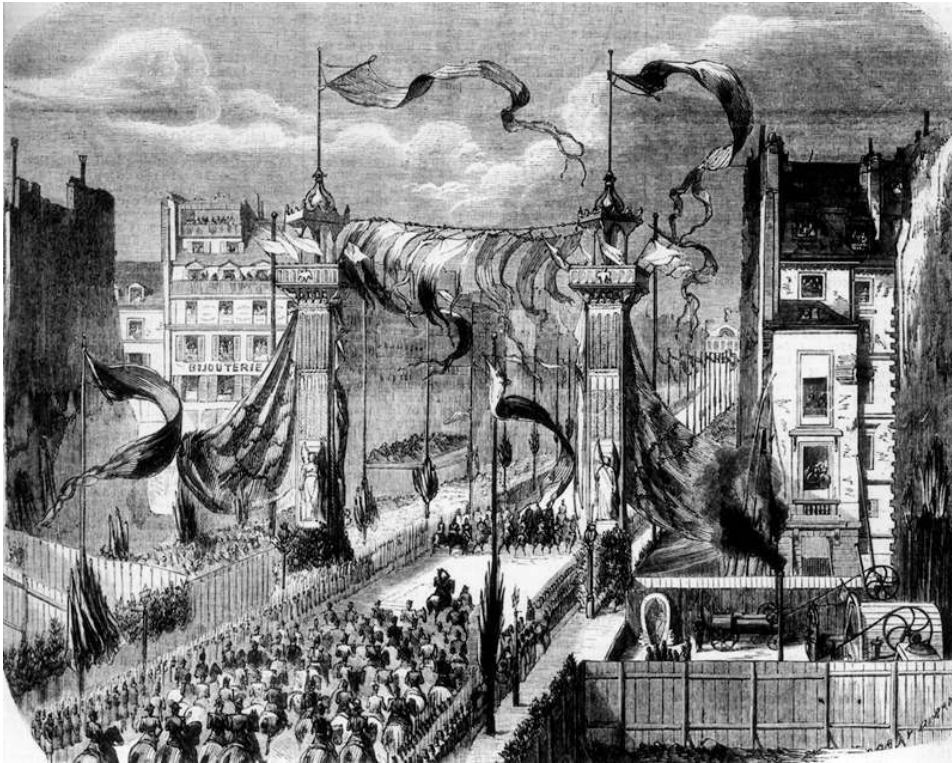


Fig. 15. « Inauguration du boulevard Sébastopol, le 5 avril 1858. Passage du cortège après l'abaissement du velum, à l'intersection du nouveau boulevard et du boulevard Saint-Denis.- D'après des documents photographiques de M. Richebourg », *L'Illustration*, n°789, 10 avril 1858, coll. part.



Fig. 16. « Rentrée, à Constantine, des tirailleurs algériens revenant de Crimée.- D'après un croquis de M. Féraud », *L'Illustration*, n°671, 5 janv. 1856, coll. part.

- 26 En 1843, l'article "Notre but", annonce l'intérêt de la rédaction pour les « faits divers qui, par leur importance désastreuse, demandent que le crayon les reproduise exactement à l'esprit<sup>83</sup> ». Quinze gravures « d'après une photographie » représentent des catastrophes et se répartissent en majorité parmi les vues d'architecture et les paysages. Alinari envoie

de Florence une vue de la ville de San Stefano sous les eaux, neuf photographies d'Alphonse Bernoud témoignent des dégâts d'un tremblement de terre à Naples et Martin, des îles Baléares, propose un cliché des décombres « de la salle de théâtre de Palma après un incendie »<sup>84</sup> (fig. 17). Dans ces conditions, l'impuissance des photographes est à son comble. Difficilement prévisibles, ces événements sont brusques, animés et peu susceptibles d'être enregistrés sur un support argentique. Les ruines ou un paysage désolé sont alors suscité pour évoquer la violence d'un séisme et l'ardeur des flammes. L'acmé du drame, l'instant tragique sont évincés pour des images de l'avant et de l'après. Les gravures de catastrophes inspirées de photographies sont l'expression du non-événement et laissent à l'imagination le soin de reconstruire l'action. Or, ces images ne sont pas le résultat d'un choix rédactionnel qui vise à ménager les lecteurs. Publié au-dessus de la photographie de Martin, sur la même page, le dessin de M. Viringue expose tout le tragique de l'incendie du théâtre de Palma<sup>85</sup> (fig. 17). La population fuit, les flammes et la fumée sortent de l'édifice, les pompiers se précipitent avec leurs échelles, tout est orchestré pour témoigner de l'effervescence du sinistre. Là encore, les gravures inspirées de photographies sont formellement plus limitées que celles issues du dessin.

## Dessin ou photographie ?

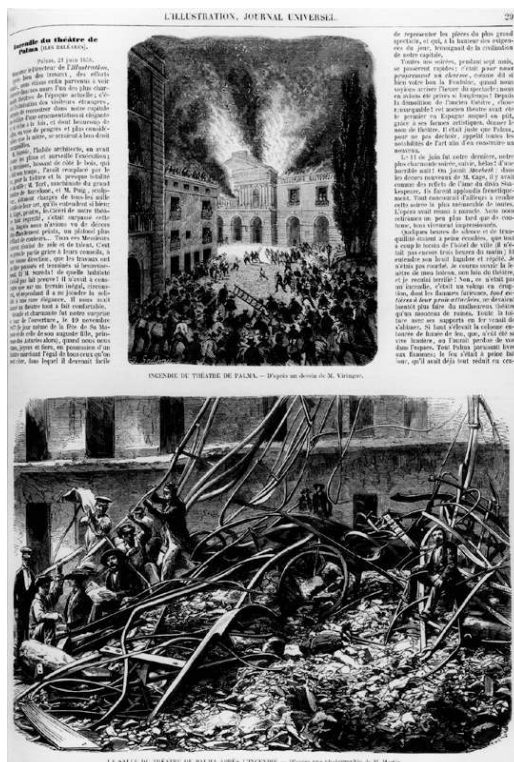


Fig. 17. « Incendie du théâtre de Palma. - D'après un dessin de M. Viringue » et « La salle de théâtre de Palma après l'incendie. - D'après une photographie de M. Martin », *L'illustration*, n°802, 10 juil. 1858, coll. part.

- 27 La distinction de l'origine des images est difficile. Les nuances soulevées à l'égard des gravures d'après photographie relèvent de problèmes techniques contournés par le photographe. Par défaut seulement, il est possible de préciser les caractéristiques iconographiques des gravures. Bien qu'il ait opté pour d'autres choix de composition, le dessinateur peut produire des croquis similaires. Par ailleurs, lorsque les conditions de

prise de vue sont idéales, dans un studio ou quand le sujet est immobile, les résultats sont semblables. Le 11 juin 1859, le portrait du général Cler « d'après une photographie de M. Le Gray » jouxte celui du général Espinasse « d'après un portrait original peint par M. Bauderon<sup>86</sup> » (fig. 18). Quels critères visuels distinguent ces deux gravures ? Comment reconnaître la « voiture d'apparat de l'empereur de Solo (Java) [...] – D'après une photographie communiquée par M. Stells de La Haye » du « carrosse de gala du mariage de l'empereur du Brésil », à moins d'être au fait de la mode des attelages<sup>87</sup>. Aux contingences techniques de la photographie, il faut ajouter le travail du dessinateur et celui du graveur pour expliquer cette convergence iconographique. Une fois passée dans les mains de ces artisans, l'image argentique est formatée. Le burin du graveur transforme la richesse des demi-teintes photographiques en hachures plus ou moins serrées et le crayon du dessinateur enrichit les clichés du photographe. En 1842, l'introduction de l'ouvrage *Excursions daguerriennes* qui rassemble des gravures sur acier, inspirées de daguerréotypes, précise que « les vues gravées seront animées par des figures. Lorsque les épreuves faites sur les lieux n'en auront pas, on y suppléera par quelques groupes pris dans les croquis tracés d'après nature dans les mêmes localités<sup>88</sup> ». Si la technique du collodion humide est plus sensible que celle de Daguerre, elle ne permet pas encore aux photographes d'enregistrer instantanément des vues animées. Cependant, le parvis de la cathédrale de Milan et les salles de l'exposition des Beaux-Arts de Toulouse fourmillent de personnages<sup>89</sup>... À moins de réunir des conditions extrêmes, les scènes de vie sont inhabituelles sur les photographies de cette période. Par contre, l'animation est une règle de la gravure pittoresque qui se développe au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>90</sup>. Les adaptations de ce type apportées par le dessinateur aux images des photographes s'ajoutent à la confusion sur l'origine des gravures publiées dans *L'Illustration*. Le seul moyen de discerner systématiquement une photographie d'un dessin est de se référer aux légendes. Les premières d'entre celles publiées dans l'hebdomadaire décrivent uniquement le sujet de l'image, puis des informations sur l'origine du document sont ajoutées. De même que le nom de l'auteur et sa localisation géographique garantissent la provenance de l'image, les mentions sur les procédés certifient l'origine technique de la gravure. Dans le cas des gravures d'après une photographie, cette précision est des plus utile puisque la différence n'est pas visuelle.



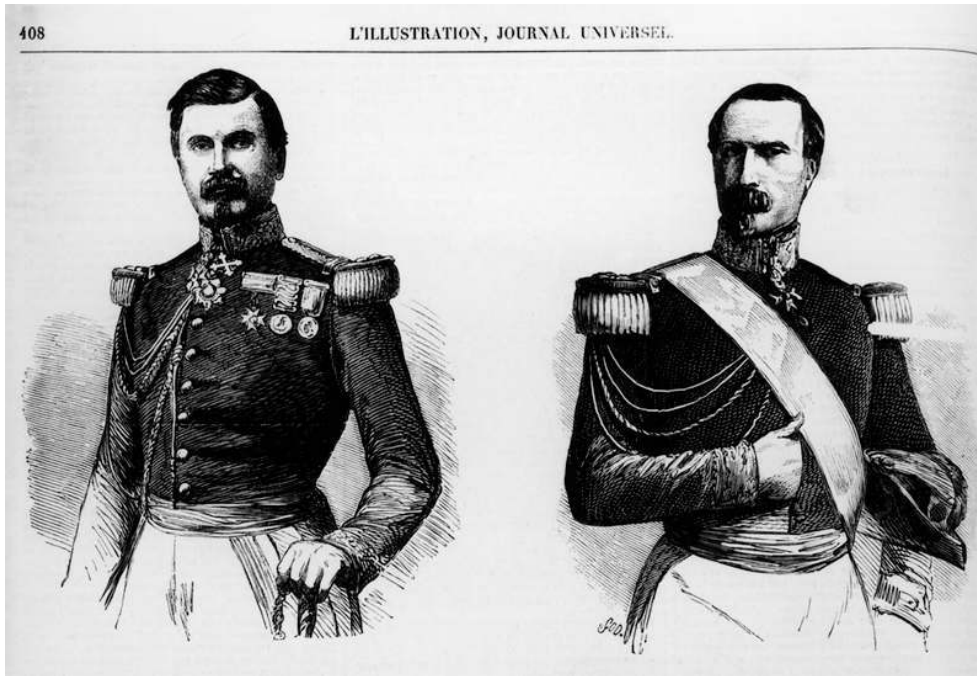


Fig. 18. « Le général Cler. – D'après une photographie de M. Legray [sic] » et « Le général Espinasse. – D'après un portrait peint par M. Bauderon et appartenant à l'auteur », *L'illustration*, n°850, 11 juin 1859, coll. part.

- 28 Pourquoi l'illustré utilise-t-il des photographies comme sources iconographiques ? Visuellement, les gravures d'après photographie ne se distinguent pas ou peu de celles inspirées d'un dessin ou d'une peinture. La mention de l'origine technique dans la légende n'est pas spécifique aux gravures d'après photographie. De la même manière, les légendes des gravures d'après dessin ou peinture informent sur l'auteur, la provenance géographique et la technique utilisée. Avancer l'hypothèse que l'authenticité photographique est un critère opératoire dans la sélection des images par les rédacteurs du journal relève de la projection d'une notion qui nous est contemporaine. Certes, les gravures d'après photographie sont les premières formes de participation du nouveau médium à la presse illustrée, mais leur valeur d'information n'est pas supérieure à celle du dessin. C'est négliger par ailleurs la fonction distractive de l'image autour de laquelle se structure le journal illustré. Selon les statistiques réalisées sur les années 1860, le nombre de gravures d'après photographie utilisées dans *L'illustration* progresse jusqu'en 1865 puis chute jusqu'en 1870<sup>91</sup>. Pendant cette période, aucun procédé ne remplace la technique de la gravure sur bois pour illustrer les périodiques. Les journaux auraient-ils déjà abandonné la plus-value informative de la photographie ? Pourquoi certaines gravures d'après photographie ne sont-elles pas mentionnées comme telles en légende ? C'est le cas, notamment, pour trois photographies d'Égypte de Maxime Du Camp publiées le 3 mai 1856 et de quatre microphotographies d'Auguste Bertsch utilisées dans le numéro du 27 août 1859<sup>92</sup>.
- 29 La rédaction ne choisit pas les photographies aux dépens du dessin, elle les accepte des correspondants du journal qui fournissent les images. Peintures, dessins et photographies forment autant de variétés d'une seule et même espèce, l'Image, qui vise à séduire le lectorat. L'usage de clichés photographiques est un compromis gérable pour l'hebdomadaire : la réalisation des bois gravés est un peu plus longue, mais n'engendre pas de frais supplémentaires conséquents. De même, la précision des légendes s'inscrit

dans une dynamique générale du journal. Depuis son premier numéro, *L'Illustration* entend développer une nouvelle forme de journalisme qui s'appuie sur un réseau de correspondants et d'envoyés spéciaux. Ce « nouvellisme<sup>93</sup> » illustré cherche à se distinguer des autres formules de presse en repoussant les informations officielles. Les mentions géographiques et techniques des légendes sont le moyen pour la rédaction d'exprimer l'indépendance de ses sources iconographiques, d'être crédible auprès de ses lecteurs et de masquer les finalités distractives des images.

- 30 *L'Illustration* diffuse des « nouvelles » et ne produit pas de l'information, entendue dans son acception contemporaine. Dans ce contexte, les images sont utilisées pour proposer une autre forme d'accès au savoir. Plus aisée que la communication classique par écrit, cette autre transmission de la connaissance suppose l'intelligibilité immédiate des illustrations. De ce pouvoir accordé aux images naît une croyance en leur impartialité, qui repose sur la relation de confiance établie entre elles et le lecteur. Dans sa quête d'indépendance à l'égard des sources officielles d'information, *L'Illustration* construit l'idée d'un « nouvellisme » crédible. La rencontre entre le journal et la photographie n'était pas inévitable. Elle est le produit des besoins du marché de la presse qui cherche à élargir son lectorat en proposant un autre objet : le journal illustré. Il reste à définir dans quelle mesure l'image a participé à la transformation de la presse d'opinion en presse d'information.

---

## NOTES

1. Anne-Claude AMBROISE-RENDU, "Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, p. 6-28.
2. Sophie ROCHARD, *La Photographie et la presse illustrée (1853-1870)*, maîtrise d'histoire de l'art, Université Paris IV, 1989-1990.
3. Anne-Claude AMBROISE-RENDU, art. cit.
4. Sophie ROCHARD, op. cit.
5. Anon. [PAULIN], "Insurrection de juin 1848", *L'Illustration*, n<sup>os</sup> 279-280, 1<sup>er</sup>-8 juillet 1848, p. 274. Cet article n'est pas signé, la responsabilité juridique en revient donc à Paulin, le directeur de publication.
6. Ibid., p. 273.
7. Un calcul rapide sur les numéros de l'année 1848 nous apprend que 23 gravures sont publiées en moyenne par numéro sur une surface de presque 6 pages.
8. "La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le dimanche matin, d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault" et "La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le lundi après l'attaque, d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault", *L'Illustration*, nos 279-280, 1<sup>er</sup>-8 juillet 1848, p. 276.
9. Cette thèse est confirmée par Bodo von Dewitz et Robert Lebeck dans *Kiosk, Eine Geschichte der Fotoreportage* (cat. exp.), Köln, Museum Ludwig/Agfa Foto-Historama, 2001, p. 22. Selon Lebeck, les premières gravures d'après photographie seraient celles concernant la construction de la gare de chemin de fer Altona à Hambourg publiées le 10 septembre 1845 dans *Illustrierte Zeitung*.

D'autres gravures d'après des images argentiques ont peut-être été publiées dans *L'Illustration* avant le 8 juillet 1848, mais le dépouillement nous informe que les images de Thibault sont les premières accompagnées d'une légende qui précise leur origine : « D'après une planche daguerréotypée par [...]. Nous reviendrons plus loin sur l'importance de ces mentions dans la publication de gravures de ce type ».

10. Le choix de l'image comme moyen de se distinguer des autres journaux s'inscrit dans la dynamique générale de renouvellement de la presse au cours des années 1830. Pour élargir le lectorat de la presse d'opinion, des périodiques utilisent de nouveaux outils pour séduire et s'offrir aux classes moins aisées et plus nombreuses. Créé en 1833 par Édouard Charton, *Le Magasin Pittoresque* propose une information « utile » et didactique à bon marché, illustrée de gravures. Trois ans plus tard, en 1836, Émile de Girardin reprend la formule des quotidiens politiques traditionnels, mais diminue de moitié le prix d'abonnement et met à profit les pouvoirs de séduction du roman-feuilleton. Cf. Thierry GERVAIS, « Des formes de distinction », *D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal L'Illustration (1843-1859)*, mémoire de DEA en histoire et civilisations, EHESS, 2003 ; Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, 1836. L'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de *La Presse* de Girardin, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001 ; Jean-Pierre BACOT, *Quatre générations de presse illustrée généraliste au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de sciences de l'information et de la communication, université Paris III, 2003 ; Marie-Laure VINCENT-AURENCHE, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, thèse de lettres et arts, université Lyon II, 1999 ; Gilles FEYEL, *La Presse d'information en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999 ; Claude BELLANGER et al., *Histoire de la presse française de 1815 à 1871*, tome II, Paris, Puf, 1969.

11. Jean-Noël MARCHANDIAU, *L'Illustration 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1987. Marchandiau évoque un quatrième personnage dans la création de *L'Illustration* : Adolphe Joanne. Juriste puis journaliste, il rencontre Paulin dans les locaux du *National*. En dehors de la rédaction d'articles liés à ses voyages, il est difficile de définir le degré de participation de Joanne au journal. Par ailleurs, une lettre de Charton à Jean Reynaud datée du 21 avril 1843 nous informe que Joanne « se dépîte et regimbe sans cesse », cf. M.-L. VINCENT-AURENCHE, « “Les hommes” de *L'Illustration* », Édouard Charton..., op. cit., p. 363-364. D'après Jean Watelet, Paulin demande à Joanne de le seconder au départ de Charton en janvier 1844, cf. Jean WATELET, *La Presse illustrée en France, 1814-1914*, Villeneuve d'Asq, Presse du Septentrion 1999, p. 278.

12. Lettre à Fourtoul, CARAN 246 AP 14, « En souvenir d'un journal anglais que j'avais vu à Londres l'été dernier ». Les premiers numéros de *L'Illustrated London News* paraissent en mai 1842.

13. *Illustrated London News*, n° 1, p. 1, cit. in David KUNZLE, « *L'Illustration*, journal universel (1843-1853). Le premier magazine illustré en France. Affirmation du pouvoir de la bourgeoisie », *Les Nouvelles de l'estampe*, janv.-fév. 1979, n° 43, p. 8-19.

14. À ce sujet, voir Odile et Henri Jean MARTIN, « Le monde des éditeurs » et Michel MELOT, « Le texte et l'image », in *Histoire de l'édition française*, vol. III, *Le temps des éditeurs du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 158-215 et 286-311.

15. Jean GIGOUX, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, C. Lévy, 1885, p. 30-31.

16. M.-L. VINCENT-AURENCHE, op. cit., p. 339.

17. Ibid., p. 340.

18. Le changement le plus important est la disparition des pages de publicité à partir de 1848 après la suppression du timbre. Appliqué de nouveau quelques mois plus tard, les annonces réapparaissent, mais sous une forme différente puisqu'elles n'occupent plus systématiquement la



page 15 du journal dans sa version reliée en volume. Cf. J.-N. MARCHANDIAU, "Le reflet sociologique d'une époque", in *L'Illustration...*, op. cit., p. 68-73.

19. « L'Illustration n'est pas une tribune politique ; son unique ambition, sous ce rapport, serait de réfléchir, comme dans un miroir fidèle, les hommes et les choses de son temps, dans l'intérêt de ses lecteurs actuels et pour l'instruction de ceux qui prendront la peine de parcourir plus tard ses pages écrites sans autre passion que la passion de la vérité », *L'Illustration*, "Préface", t. IV, 1<sup>er</sup> mars 1845. Quelques années plus tard : « Plusieurs abonnés félicitent L'Illustration pour les sentiments qu'elle exprime au sujet des opinions, des idées et des faits contemporains. Cet assentiment nous honore et nous oblige à faire des efforts de plus en plus grands pour nous montrer justes et nous rendre dignes de l'estime des honnêtes gens dans tous les partis », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 312, 17 fév. 1849, p. 400.

20. D. KUNZLE, art. cit., p. 12. Sur la base de plusieurs exemples, Kunzle révèle la position politique de *L'Illustration* en accord avec les classes bourgeoises dominantes.

21. Cf. infra.

22. G. FEYEL, op. cit., p. 67.

23. Sur les sept premières années, 112 rubriques "Correspondance" ont été recensées.

24. "Correspondance", *L'Illustration*, n°328, 9 juin 1849, p. 230. Le catalogue des ouvrages illustrés dont il est fait part, est publié dans le numéro qui précède, page 223.

25. « A M. S., à Dgemma-Gassouat. – [...] Mille remerciements pour l'excellent dessin dont nous avons fait notre profit [...] », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 222, 29 mai 1847, p. 206.

26. « A A. D., à Paris. Nous vous remercions mille fois, monsieur, de l'offre obligeante que vous nous faites de nous communiquer vos collections pour y puiser des dessins », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 337, 11 août 1849, p. 337.

27. « A M. S., à Rouen. – [...] Le dessin que nous avons publié dans le n° 137 sur le combat du Typhour, où a péri le colonel Berthier, est un dessin authentique, composé sur le théâtre même de l'événement. Nous n'inventons pas de tels tableaux, et quand nous les reproduisons, c'est d'après des témoins oculaires... », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 139, 25 oct. 1845, p. 115.

28. « M. D. à Paris. – Nous pourrions renoncer à ces tableaux, qui ont pourtant leur intérêt, ne fût-ce que pour les faiseurs d'almanachs ; mais ce que vous nous proposez pour les remplacer, venant si tard, ne serait utile à personne », "Correspondance", *L'Illustration*, n°175, 4 juil. 1846, p. 288. « A L. L., *L'Illustration* a déjà publié la plupart de ces portraits [...] », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 281, 15 juil. 1845, p. 290.

29. « A M. L., à Dunkerque. – Nous donnerons dans le prochain numéro, la statue de Jean Bart que vous venez d'inaugurer », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 134, 13 sept. 1845, p. 32. « Divers. Nous avons une suite d'études de M. Gavarni ; nous les publierons incessamment ; nous sommes charmés que cela vous plaise », "Correspondance", *L'Illustration*, n° 338, 18 août 1849, p. 400.

30. Hélène LAFONT-COUTURIER, "Le bon livre' ou la portée éducative des images éditées et publiées par la Maison Goupil", in *État des lieux 1*, Bordeaux, Musée Goupil, 1994, p. 9-36.

31. Régine BIGORNE, "La maison Goupil avant Goupil & Cie (1827-1850)", in *État des lieux 2*, Bordeaux, Musée Goupil, 1999, p. 7-40.

32. Laure BOYER, "Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire", *Études photographiques*, n° 12, nov. 2002, p. 126-147.

33. G. FEYEL, op. cit., p. 117.

34. "Des moyens d'instructions. Les livres et les images", *Le Magasin pittoresque*, 1833, p. 98.

35. "Préface", *L'Illustration*, t. I, 1<sup>er</sup> sept. 1843.

36. "Préface", *L'Illustration*, t. II, 1<sup>er</sup> mars 1844.

37. "Préface", *L'Illustration*, t. I, art. cit.

38. Antoine Lefebure, Havas. *Les Arcanes du pouvoir*, Paris, Grasset, 1982, p. 47-74.

39. "Un journal modèle. Excursion dans le royaume d'utopie", *L'Illustration*, n° 250, 11 déc. 1847, p. 254-255. Cet article fait partie d'une série de cinq, regroupés sous l'item "Études sur le journalisme". Signés « Un Utopiste », ces textes livrent de nombreuses informations sur les objectifs du journal et sur sa position au sein du milieu de la presse. Voir aussi : *L'Illustration*, n° 256, 22 janv. 1848, p. 330-331 ; *L'Illustration*, n° 256, 5 fév. 1848, p. 358-359 ; *L'Illustration*, n° 260, 19 fév. 1848, p. 390-391 et *L'Illustration*, n° 261, 26 fév. 1848, p. 402-403.
40. J. GIGOUX, *Causeries sur les artistes de mon temps*, op. cit., p. 30-31.
41. CARAN, 246 AP 14, lettre à Fourtoul, 1840 [?], cit. in M.-L. VINCENT-AURENCHÉ, Édouard Charton, op. cit., p. 328.
42. Rémi BLACHON, "L'atelier ABL et ses avatars, 1832-1892", *Nouvelles de l'estampe*, juil.-sept. 2000, n° 171, p. 17-29.
43. Pierre GUSMAN, *La Gravure sur bois en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Albert Morancé, 1929, p. 5.
44. R. BLACHON, "Début des périodiques illustrés", in *La Gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Édition de l'Amateur, 2001, p. 88-100.
45. P. GUSMAN, op. cit., p. 8.
46. Jules ADELIN, *Les Arts de la reproduction vulgarisés*, Paris, Librairie-Imprimerie réunies, 1894, p. 305.
47. D'après Gusman, en 1847, *Le Magasin pittoresque*, qui partage l'atelier de *L'Illustration*, paie entre 170 et 200 francs le bois gravé selon le format et la qualité. Par ailleurs, l'exécution d'une gravure d'un format standard demande difficilement moins que 48 heures. Pour pallier les contraintes de temps, un même bois est découpé en plusieurs morceaux et travaillé par autant de graveurs. Les pièces sont ensuite assemblées et le tout est homogénéisé par la main d'un seul graveur. Cf. PAULIN, "Les mystères de *L'Illustration*", *L'Illustration*, 2 mars 1844, p. 7.
48. De manière générale, les titres se composent de deux éléments hiérarchisés qui peuvent être associés. Le plus important débute tous les articles, rarement plus long que la ligne, il renseigne le plus souvent sur la rubrique. Dans une police de type Bodoni, il est en bas de casse et graissé. L'autre, moins visible, nous informe plus précisément du sujet. Il est en petites capitales et utilise une police de type Garamond, mais dans un corps inférieur à celui du texte. Derniers éléments récurrents de scansion, la signature de l'auteur qui reprend le style du second titre, mais se cale sur la droite de la colonne, et, toujours en fin d'article, l'indication « à suivre » déclinée en différentes formules, calée à droite, mais en italique et dans le corps utilisé par le texte. Dans les premiers numéros, des petites vignettes sont parfois utilisées pour séparer les rubriques, mais elles sont rapidement abandonnées.
49. M.-È. THÉRENTY, A. VAILLANT, op. cit., p. 63.
50. Ce chiffre est une moyenne calculée à partir du premier numéro de *L'Illustration*.
51. A. PAULIN, "Histoire de la semaine", *L'Illustration*, n° 452, 1<sup>er</sup> novembre 1851, p. 273.
52. Anon. [PAULIN], "Les mystères de *L'Illustration*", art. cit., p. 8.
53. "Courrier de Paris", *L'Illustration*, n° 404, 20 nov. 1850, p. 323-325.
54. Adolphe JOANNE, "La Californie. San Francisco et Sacramento", *L'Illustration*, n° 392, 30 août 1850.
55. Anon. [PAULIN], "Les Mystères de *L'Illustration*", art. cit., p. 7-9. Cet article, certainement rédigé par Paulin, donne les différentes étapes dans la réalisation d'un numéro, de la réception des articles à la diffusion auprès des abonnés.
56. Félix NORMAND, "La vie des eaux. Les bains de mer de Normandie", *L'Illustration*, n° 392, 30 août 1850, p. 134-135 et *L'Illustration*, n° 394, 17 sept. 1850, p. 174.
57. Anon. [PAULIN], "Les Mystères de *L'Illustration*", art. cit., p. 7.
58. Ces images ont strictement été recensées selon leur légende qui précise leur origine photographique.

59. Nombre de gravures par année, réalisées d'après une image photographique et mentionnées comme telles en légende : 2 en 1848 ; 0 en 1849 ; 6 en 1850 ; 1 en 1851 ; 2 en 1852 ; 2 en 1853 ; 0 en 1854 ; 18 en 1855 ; 15 en 1856 ; 23 en 1857 ; 76 en 1858 et 69 en 1859. 94 % de ces images sont donc publiées à partir de 1855. Or, à l'exception de quelques irréductibles et des voyageurs qui préfèrent la légèreté du papier pour leurs excursions, c'est à partir de cette date que la technique du collodion humide s'installe dans les studios de portrait et séduit les acteurs principaux de la photographie sur papier comme Gustave Le Gray, cf. Sylvie AUBENAS (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, BNF/Gallimard, 2002.
60. "Notre but", *L'Illustration*, art. cit.
61. Nombre total de gravures d'après photographie par sujet, politique : 46 (21,5 %) ; guerre/armée : 27 (12,6 %) ; industrie/progrès : 25 (11,7 %) ; mœurs : 1 (0,45 %) ; théâtre : 1 (0,45 %) ; beaux-arts : 25 (11,7 %) ; artisanat : 5 (2,3 %) ; catastrophes : 16 (7,5 %) ; voyage/découverte : 68 (31,8 %).
62. À chaque début de volume, *L'Illustration* annonce la publication de 800 gravures. Ce nombre multiplié par les 33 semestres relevés de 1843 à 1859 donne 26 400. Nos statistiques donnent une moyenne de 23 gravures par numéro soit 600 par semestre et 19 800 pour la période. La moyenne de ces deux résultats donne le chiffre de 23 100.
63. S. AUBENAS, "Les procédés", in Alphonse Poitevin (1819-1882) photographe et inventeur. La naissance des procédés de reproduction photomécanique et de la photographie inaltérable, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des chartes, 1987, p. 83-153.
64. Id., *D'encre et de charbon. Le concours photographique du duc de Luynes 1856-1867*, Paris, BNF, 1994.
65. "Des derniers progrès de la photographie dans ses applications à l'art de la gravure", *L'Illustration*, n° 556, 22 oct. 1853, p. 259-260.
66. André GUNTHER, "Aux marges de l'esthétique : la photographie rapide", *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999, p. 155-181.
67. "Notre but", *L'Illustration*, art. cit.
68. Sur les 47 portraits inspirés de photographies, 15 sont anonymes, 13 proviennent de photographes installés en province ou à l'étranger et 19 sont le fait de photographes professionnels installés à Paris.
69. "Courrier de Paris", *L'Illustration*, n° 404, 20 nov. 1850, p. 325 ; "Jenny Lind nach einer Photographie von Kilburn", *Illustrierte Zeitung*, 1850, n° 382, p. 268, cit. in Bernd WEISE, "Aktuel Nachrichtenbilder 'nach Photographien' in der deutschen illustrierten Presse des zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in Charles GRIVEL, A. GUNTHER, Bernd STIEGLER, *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse, 1816-1914*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 62-101.
70. Avant que les ateliers de gravure français ne puissent répondre à la demande du Magasin pittoresque, Édouard Charton achète des stéréotypes au Penny Magazine.
71. Ernest LACAN, "Galerie photographique de M. Disdéri", *La Lumière*, n° 45, 11 nov. 1854, p. 179.
72. "Notre but", *L'Illustration*, art. cit.
73. Tom GRETTON, "Différence et compétition. L'imitation et la reproduction des œuvres d'art dans un journal illustré du XIX<sup>e</sup> siècle", in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2000, p. 117.
74. "Les Salons de Disdéri", *L'Illustration*, n° 901, 2 juin 1860, p. 351-353. Voir aussi, A. PAULIN, "Atelier photographique de M. G. Le Gray", *L'Illustration*, n° 685, 12 avr. 1856, p. 239-241.
75. *L'Illustration*, n° 690, 17 mai 1856, p. 332.
76. *L'Illustration*, n° 828, 8 janv. 1859, p. 24.
77. L. BOYER, "Robert J. Bingham", *Études photographiques*, art. cit.
78. "Débordement de l'Isère, à Grenoble", *L'Illustration*, n° 832, 5 fév. 1859, p. 81.

79. "Arrivée de l'Impératrice à la maison du gouvernement, affectée à son habitation [D'après des épreuves photographiques de M. J. J. Heilmann]", *L'Illustration*, n° 646, 14 avr. 1855, p. 20 ; "Inauguration du boulevard de Sébastopol, le 5 avril 1858 [...] – D'après des documents photographiques de M. Richebourg", *L'Illustration*, n° 789, 10 avr. 1858, p. 225 ; "Manœuvre d'un bataillon carré démasquant sa batterie. – D'après une photographie de M. Millet", *L'Illustration*, n° 543, 23 juil. 1853, p. 56-57 ; "Salle du banquet offert à LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, à la préfecture de Brest. – D'après une photographie de M. Bernier", *L'Illustration*, n° 808, 21 août 1858, p. 117.
80. A. GUNTHER, *La Conquête de l'instantané*, op. cit.
81. "Rentrée, à Constantine, des tirailleurs algériens revenant de Crimée. – D'après un croquis de M. Féraud", *L'Illustration*, n° 671, 5 janv. 1856, p. 4.
82. "Défilé, sur la place Vendôme, des corps revenant de la campagne de Crimée, le 29 décembre 1855", *L'Illustration*, n° 671, 5 janv. 1856, p. 8-9.
83. "Notre but", *L'Illustration*, art. cit.
84. "Inondations de la ville de San Stefano, en Toscane. – D'après une photographie de MM. Alinari, de Florence", *L'Illustration*, n° 649, 4 août 1855, p. 85 ; "Tremblement de terre dans le royaume de Naples [D'après les épreuves photographiques envoyées par M. A. Bernoud, photographe de la cour de Naples.]", *L'Illustration*, n° 776, p. 24-25 ; "La salle du théâtre de Palma après l'incendie", *L'Illustration*, n° 802, 10 juil. 1858, p. 29.
85. "Incendie du théâtre de Palma. – D'après un dessin de M. Viringue", *L'Illustration*, n° 802, 10 juil. 1858, p. 30.
86. "Le général Cler. – D'après une photographie de M. Le Gray" et "Le général Espinasse. – D'après un portrait original peint par M. Bauderon et appartenant à l'auteur", *L'Illustration*, n° 850, 11 juin 1859, p. 408.
87. "Voiture d'apparat de l'empereur de Solo (Java) construite dans les ateliers de M. L. Hermans et comp., à La Haye. – D'après une photographie communiquée par M. Stells de La Haye", *L'Illustration*, n° 877, 17 déc. 1859, p. 432 ; "Carrosse de gala du mariage de l'empereur du Brésil", *L'Illustration*, n° 797, 5 juin 1858, p. 364.
88. Excursion daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du Globe, Paris Lererbour/Hr Bossange/Rittner et Goupil, 1842. Parmi les gravures du deuxième tome, la planche 25 : "Hôtel de ville de Paris", résulte du procédé Fizeau et ne montre aucun personnage alors que toutes les autres gravures disposent de l'animation promise en introduction.
89. "Fête de l'empereur français à Milan, décoration de la cathédrale. – D'après une photographie de M. L. Crette, photographe du roi de Sardaigne", *L'Illustration*, n° 161, 27 août 1859, p. 161 ; "Tableaux et sculptures [D'après les photographies de M. Trantoul, à Toulouse.]", *L'Illustration*, n° 810, 4 sept. 1858, p. 149.
90. Marie-Madeleine MARTINET, *Art et Nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier, 1980.
91. S. ROCHARD, op. cit., p. 68. Cette évolution des chiffres se constate aussi dans les statistiques réalisées à partir de l'*Illustrirte Zeitung* par B. WEISE, "Aktuelle Nachrichtenbilder...", art. cit., p. 94.
92. Maxime DU CAMP, "L'Égypte", *L'Illustration*, n° 688, 3 mai 1856, p. 289-290 ; Alfred BUSQUET, "Le monde invisible", *L'Illustration*, n° 861, 27 août 1859, p. 172-173.
93. "Notre but", art. cit.

---

## AUTEUR

### THIERRY GERVAIS

Chargé de cours en histoire de la photographie à l'université Paris III, Thierry Gervais est l'auteur d'un DEA consacré à l'introduction de la photographie dans L'Illustration (sous la direction de Christophe Prochasson et André Gunthert, EHESS, 2003).